

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Música y relaciones interétnicas. El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista¹

Sara Revilla Gútez – egolab-GRAFO,

Departament d'Antropologia social i cultural - UAB²

Resumen

El interés de la Etnomusicología y de la Antropología por el estudio de la música ha generado, hasta la fecha, un corpus de trabajos que presentan una clara disociación de perspectivas en este campo. Por una parte, existen aquellos estudios que analizan los componentes técnicos, estructurales y formales de la música y, por otra, los que estudian las dimensiones sociales que se derivan de su práctica como, por ejemplo, la identitaria, la política o la ritual. En este artículo se pretende poner en un mismo plano de discusión los discursos teóricos de ambas disciplinas, a menudo aislados entre sí. Partiendo de un ejemplo etnográfico, el caso de la región de Moldavia, en Rumanía, se propone una metodología que reúna las dos tradiciones académicas y que permita alcanzar un mejor conocimiento sobre este fenómeno complejo.

Palabras clave: Música, etnicidad, análisis estructural, Rumanía, Post-socialismo.

Abstract

Hitherto, the interest of the Ethnomusicology and the Anthropology in the study of music has brought the dissociation between the analysis of technical, structural and/or formal components, and the study of social dimensions that entail its practice; for instance, the identity, the political or the ritual dimension. The aim of this article is to put the theoretical discourses of both disciplines at the same level of discussion. The aforementioned traditions deal with the study of music from different perspectives, since usually they are taken as isolated matters. Starting from an ethnographic example, the case of the Moldova region in Romania, a

¹ Este trabajo se beneficia del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU), ayuda concedida el año 2012 por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) del Gobierno de España.

² Enviar correspondencia a: Sara Revilla Gútez sara.revilla@uab.cat

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

methodology that mixes both academic discourses is proposed, in order to achieve a better understanding of such a complex *phenomenon* as it is music.

Key words: Music, ethnicity, structural analysis, Romania, Post-socialism.

Introducción

En este artículo nos proponemos contribuir a la literatura que, tanto desde la Antropología como desde la Etnomusicología, ha ido desarrollándose con el objetivo de estudiar la dimensión socio-cultural de lo que podemos llamar, desde una perspectiva holística, el *fenómeno musical*³.

Ambas disciplinas coinciden en que la música debe estudiarse según las estructuras, lógicas y convenciones sociales propias del contexto en la que se *practica*. Tanto la Antropología como la Etnomusicología, demuestran mediante este tipo de investigaciones que un estudio de “la *música* en la cultura” (Cruces, 2002) puede aportar un conocimiento valioso tanto sobre el entramado social que la *produce* como del que la *consume*.

Cuando la Etnomusicología recibía todavía el nombre de Musicología Comparada⁴, músicos de formación académica centroeuropea se ocupaban de recolectar, clasificar y sistematizar las diversas canciones y melodías tradicionales, intentando así reconstruir pasados y orígenes culturales comunes, en un momento histórico crítico en la construcción de identidades nacionalistas. Décadas más tarde, investigadores de formación antropológica se interesaban por el folklore musical de

³ Entenderemos aquí, por *fenómeno musical*, un objeto de análisis musical multidimensional en el que se tienen en cuenta, según las perspectivas de estudio, los emisores, los intérpretes, los creadores, los oyentes o receptores, el código sonoro, el código escrito, el lugar de ejecución o audición, los sistemas conceptuales remanentes en el contexto cultural de génesis, las estructuras cognitivas subyacentes, etc.

⁴ Finales del s. XIX y hasta mediados del siglo XX (Cámara de Landa, 2004).

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

las culturas no occidentales y por sus *prácticas musicales*⁵, a menudo formulando apreciaciones impregnadas de etnocentrismo.

Durante más de medio siglo, la Etnomusicología ha ido ampliando sus perspectivas de estudio. Estos nuevos enfoques proporcionan un conocimiento extra-musical mucho más amplio del que se podía obtener mediante un análisis tradicional de las estructuras y técnicas compositivas de la música en sí misma. La Etnomusicología incorpora así constructos teóricos de las Ciencias Sociales, cuyo corpus respecto a la producción de "artefactos culturales" (Goodenough, 1971) es significativamente mayor.

Así pues, áreas clásicas de discusión antropológica como son el ritual, la religión, la política o la identidad, entre otras, han sido aprovechadas como marcos conceptuales para dotar de sentido la funcionalidad del *objeto sonoro*⁶ en diversos ámbitos de la vida cotidiana y diferentes tipos de organización social.

No obstante, el trasvase de conceptos y perspectivas entre ambas disciplinas no está exento de problemas. Existen, por ejemplo, numerosos estudios etnomusicológicos⁷ orientados a tratar la dimensión identitaria del fenómeno musical pero, sin embargo, asumen esta categoría considerándola como *dada* y no problemática.

Éste es un problema frecuente en las investigaciones que pretenden mostrar cómo la música participa en los procesos de reafirmación, construcción y delimitación identitaria, sea cual sea el contexto de estudio. En la mayoría de los trabajos, el constructo *identidad* queda desprovisto de contenido y justificación teórica. Así, por ejemplo, se habla de *identidad* con el fin de apelar a la dimensión social de

⁵ Nos referimos a *prácticas musicales* cuando hablamos de cualquier acción o actividad en la que la música ocupa un lugar central y significativo como, por ejemplo, escuchar música (ir a un concierto, oírla por la radio o por mp3), componerla, bailarla, tocarla, etc..

⁶ Con *objeto sonoro* nos referimos estricta y exclusivamente a "aquello que suena", diferenciándolo así de otros elementos que pueden dotar de significaciones y de contextualización al acontecimiento musical (escritura o código musical, vestimenta, instrumentación, idioma, etc.).

⁷ Silverman (1988), Blénési (2002), Mandache (2003), Giurchescu (2001).

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

cualquier actividad relacionada con el hecho musical, pero no se concretan cuáles son los modelos de análisis existentes ni las razones de la aplicación de uno u otro. El resultado de este tipo de investigaciones es meramente descriptivo y las conclusiones alcanzadas son, en realidad, la discusión preliminar de algunas hipótesis o preguntas iniciales.

Un análisis multidimensional de la música implica ir más allá del estudio de lo que, en su acepción más popular, es simplemente algo que *suen*a. Es necesario concretar los diferentes ámbitos que hacen que la música sea *música*. Hablamos, por ejemplo, de tener en cuenta perspectivas como la del intérprete, la del oyente, la del contexto de la puesta en práctica, la del canal de transmisión (radio, televisión, Internet, etc.), la del momento de la escucha, la de la recepción, y un largo etcétera. Todos estos elementos intervienen en lo que, en tanto a producto de la sociedad, del grupo o del individuo, y en calidad de objeto digno de estudio, la música debe comportar.

Por otra parte, desde la Antropología y la Sociología, la música ha sido explicada como elemento socializador, artefacto simbólico, pieza clave del ritual, y como mecanismo de transmisión de códigos, estructuras y valores (Bourdieu, 2006; Hann, 2003; Turner, 1983; Hopkins, 1977; Durkheim, 1968; Lévi-Strauss, 1955). Sin embargo, son muy pocos los estudios que entran a tratar las particularidades estructurales pertinentes de cada lenguaje musical. Es decir, lo que en la cultura de la música occidental llamaríamos los sistemas de organización sonora, la técnica compositiva con sus correspondientes herramientas y los códigos de estructura subyacentes. En resumen, se echan en falta los análisis estructurales de cada *lenguaje musical* concreto, que podrían enriquecer el planteamiento y desarrollo de la investigación.

Esta carencia metodológica se explica porque los antropólogos interesados en el fenómeno musical no tienen normalmente una formación musical que les ayude a comprender los códigos subyacentes. De ahí mi interés por proponer una línea de investigación en la que confluyan ambas perspectivas: ni la Etnomusicología

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

debiera descuidar la crítica de los constructos teóricos que toma prestados de las Ciencias Sociales, ni éstas debieran subestimar la relevancia que tiene el hecho de conocer el lenguaje musical propio de cada contexto cultural.

Así pues, las investigaciones que tengan, entre sus objetivos principales, el de analizar y comprender el contexto de un *fenómeno musical* concreto, deberían combinar las dimensiones sociales, culturales y formales del fenómeno en cuestión.

¿Qué nos dice la música? Reflexiones en torno al *artefacto sonoro*

Hablar de música comporta, en la mayoría de los casos, la necesidad de hablar de gustos, afinidades, emotividad, afectos, etc. Cualquiera, sea músico o no, tiene una opinión respecto a la música y posee un criterio sobre el que se forma su gusto musical. Podemos asegurar, sin caer en exageraciones, que cualquiera es *consumidor* de algún tipo de música y, por tanto, todo el mundo selecciona aquello que le proporciona mayor placer escuchar. Gran parte de las razones que pueden intervenir en la elección de un tipo de música, las encontramos en los discursos y significaciones sociales atribuidas y no exclusivamente en las características formales de la música en sí.

En este fenómeno se intersectan, pues, el gusto personal, la adscripción a un imaginario social y la identificación con una colectividad. Nuestro principal reto como investigadores es acotar y definir *qué vamos a entender por música y por qué es interesante estudiar su dimensión social*.

La música, en tanto sonido, posee una serie de características estructurales y físico-acústicas que estimula a aquél que la recibe, independientemente de quién sea, en qué momento esté y en dónde esté. Dos de esas características, el carácter temporal efímero (la música no “es” sino “pasa”) y la no-referencialidad (no representa nada perceptible de la realidad) (Cruces, 1999; Tarasti, 2002), comportan una serie de procesos sensoriales y cognoscitivos que determinan el acto de la escucha.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Escuchar música implica el funcionamiento simultáneo de casi todas las regiones neuronales del cerebro como la memoria, el lenguaje, la región sensitiva, la organizativa, etc. (Levitin, 2006: 94-95). Cognitivamente, es un proceso más complejo que el de leer un libro, observar un cuadro o contemplar un paisaje hermoso, dado que el estímulo sonoro induce la puesta en marcha, además, de otros mecanismos de decodificación que establecen de forma necesaria correspondencias entre lo audible y lo entendible. Por eso, el acto de la escucha conlleva la creación de patrones y vínculos de correlación entre lo que se está percibiendo y un referente físico-temporal que puede ser tanto el momento, el lugar o la emoción que el propio acto desencadena.

No es necesario conocer los códigos y las estructuras de un *lenguaje musical* (con, por ejemplo, tonos, escalas, acordes, tempo, melodía, armonía, etc.), para poder escuchar y “entender” una composición; de la misma forma que aquel que se pone delante de un cuadro “entiende” lo que está viendo sin necesidad de conocer las técnicas, elementos y estructuras que intervienen en el acto de pintarlo. La principal diferencia es que la música es un proceso temporal que implica un desarrollo y una sucesión de sonidos, los cuales se estructuran según un *argumento compositivo* (designado por los códigos musicales de la propia cultura)⁸.

En resumen, diríamos que dada la complejidad de la que consta el proceso físico de la recepción de un tema musical y asumiendo el componente fisiológico (biólogicamente determinado) del acto de la escucha, se producirán *reacciones diversas* en oyentes de contextos y condiciones similares, como consecuencia de la particular historia de vida, la memoria, la experiencia vital y colectiva, etc.

⁸ En el caso de la tradición musical occidental, las diversas técnicas compositivas desarrolladas a lo largo de la historia parten de una jerarquización y organización de los sonidos la cual, a su vez, conlleva un desarrollo minucioso y exhaustivo de reglas sobre la posibilidad de clasificar, combinar y agrupar los sonidos. Dichas clasificaciones y combinaciones se estructuran en función de las características acústicas y de la dimensión retórica de lo audible, relacionándose así con sensaciones y tramas argumentales de tensión, relajación, desarrollo, conclusión, etc. según la concatenación de los elementos sonoros que se lleve a cabo.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Antes de continuar, es necesario que nos detengamos por un momento en la idea de la música como lenguaje o como sistema de comunicación.

La concepción de la música como lenguaje o, lo que es lo mismo, afirmar que la música *comunica*, ha comportado largas discusiones entre académicos de diversas disciplinas⁹. Los diversos posicionamientos respecto a este tema se definen en función de lo que se entiende por *música*, tanto desde una perspectiva conceptual como filosófica y metafísica. A lo largo de la historia de la música occidental se ha producido un proceso de descontextualización, objetivación y estilización del objeto sonoro (Cook, 2001; Dahlhaus, 1985). Es, sobre todo, con la culminación del pensamiento romántico y la exaltación del *genio artístico*, que la música se consagra como ente extraordinario alejado de todo lo terrenal y necesariamente carente de explicación para todo aquel al que no se le hubiera dotado con las capacidades para poder acceder al entendimiento de su lógica interna.

Esta *objetivación* tiene como consecuencia principal la desvinculación del carácter funcional que había formado parte hasta el momento de la razón de ser de cualquier creación musical, ya fuera en contexto sacro, en contexto institucional (música para la corte o la realeza) o en contexto popular festivo y cotidiano. Así, la música es categorizada como *arte*, en el sentido humanístico del término.

Por consiguiente, considerar que la música está constituida por estructuras y códigos puede entenderse, desde algunas perspectivas, como una devaluación de su valor artístico *sui generis*. En tanto a lenguaje, es posible acceder a su decodificación a través de un proceso de entrenamiento en el aprendizaje de dichos códigos. Esta idea, por tanto, desarticularía la concepción mística y trascendental de la música cuyo objetivo principal es el disfrute estético (Dahlhaus, 2012 [1985]).

En resumen, cualquier composición está formada, a nivel estructural, por un conjunto de elementos que forman el código concreto pensado para funcionar como sistema de conceptualización técnico-teórico. Por consiguiente, a este nivel

⁹ Véase Agawu, 1991; Mazzola, 1997; Tagg, 1999

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

estructural, es posible establecer comparativas entre otros códigos y sistemas musicales propios de otras culturas que no sean la occidental y acceder así a las lógicas subyacentes de los mismos. Otro tema es si, para nuestra investigación en concreto, realizar esas comparativas puede aportarnos un conocimiento provechoso o no.

La cuestión principal es que, en el caso de la música y a pesar de que centráramos nuestro hipotético estudio en un marco cultural concreto relativamente uniforme, estaremos siempre tratando con dos tipos de receptores diferentes: aquellos que comparten (han sido instruidos en) el código del lenguaje técnico musical con el creador y aquellos que comparten únicamente el código cultural del contexto de la creación y de la recepción. Este hecho se explica, en parte, por la gran *especialización y profesionalización* que la práctica musical ha experimentado, resultando así dos ámbitos hermenéuticos separados e igualmente válidos. Ambas perspectivas son interesantes para un estudio de índole socio-antropológico porque demuestran que la música permite decodificaciones a niveles diversos y complementarios: el técnico y el contextual.

Cualquier estudio que pretenda explicar ciertos procesos sociales que tengan que ver con un tipo de música en concreto, debería incorporar el análisis o, como mínimo, la consulta de los códigos del lenguaje musical del contexto cultural en cuestión. No sólo de la parte escrita o notación musical, sino también de las nomenclaturas y sistematizaciones que clasifican los sonidos y sus posibles combinaciones. Tras los patrones de clasificación hallamos siempre las lógicas, los valores y los principios de estructuración de una cultura. Además, en el caso de las diversas notaciones musicales que existen, sabemos que en su mayoría responden a patrones del lenguaje hablado¹⁰ y, por consiguiente, forman parte de toda dimensión comunicativa intrínseca y exclusiva de cada contexto.

¹⁰ Véanse Manzano (2002) o Ayats (1994).

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia**Posibilidades de construcción identitaria en base al universo musical****La música como universo de significados**

El campo de la identidad constituye una oportunidad privilegiada para mostrar las ventajas del tipo de análisis que estamos proponiendo aquí. Más allá de las características estructurales de la música y de los procesos neurológicos y cognitivos que implica su escucha, debemos remarcar la importancia del universo simbólico e ideológico que envuelve todo fenómeno musical. La música no es simplemente el código que se utiliza para clasificarla y escribirla sino el conjunto de significados que les atribuyen sus oyentes o *practicantes* (incluidos los identitarios).

Ya sea por una intencionalidad explícita del autor o compositor, o por la serie de usos posteriores, el proceso de audición o recepción está condicionado tanto por el contexto de creación como por sus aplicaciones. Un ejemplo paradigmático de ello son los himnos nacionales, creados *ex profeso* para representar la idea de una nación (Bohlman, 2004).

Un ejemplo de disociación entre el contexto de creación y los usos, lo encontramos en la mayoría de *música clásica* de tradición occidental, la cual ha pasado a ser considerada parte de un conjunto canónico, cuya clasificación y estatus dependen de las características técnicas y formales de cada una de las composiciones, según la corriente estética en cuestión. Escuchamos misas de Bach, de Mozart, o de Beethoven, de un modo totalmente místico y contemplativo, como si fueran piezas de museo inmutables en el tiempo, creadas en momentos "mágicos" de inspiración. Da igual si somos religiosos o de si creemos en el mensaje y funcionalidad litúrgicos que contienen dichas composiciones. Nos olvidamos de que la música para iglesia y protocolo, hasta hace poco más de dos siglos, era algo que se creaba por encargo y le atribuimos una dimensión de significación diferente a la que ese tipo de música tenía en su origen (Kroier, 2012).

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia**Procesos y mecanismos de construcción de la identidad**

Las adscripciones, afiliaciones y adopciones de estilos de música concretos, por parte de colectivos e individuos, forman parte del proceso de construcción de las identidades: la demarcación mutua de similitudes y diferencias mediante fronteras y límites en base a los que se incluyen o se excluyen artefactos socio-culturales (Barth, 1969; Brubaker, 2002, 2004).

En las sociedades contemporáneas, la música funciona como marcador e indicador del gusto y, por consiguiente, opera también como indicador de clase o grupo social (Bourdieu, 2006). Es decir, sentirse identificado con un tipo de música determinado significa que, como mínimo, se comparte el gusto por su estética sonora (por cómo suena), o por los espacios físicos y mediáticos que ocupa (salas de conciertos, clubs, bares, emisoras de radio, canales de televisión, lugares virtuales en la red, etc.) y/o por las ideologías implícitas asociadas (reivindicación política, clase social, nivel cultural, etnicidad, sexualidad, género, generación, etc.).

Por ejemplo, la *música clásica* aporta a sus consumidores un valor distintivo entendido en términos de calidad, posición social y nivel cultural. El acceso a la misma es más selectivo puesto que no es dominante (todavía) en Internet y los canales mediáticos que se dedican a su difusión son limitados. Se valora su consumo en salas de concierto debidamente acondicionadas, en las que la audiencia debe seguir un protocolo estricto de comportamiento (no se vitorea a los músicos entre solo y solo, como pasa en el jazz, no se puede aplaudir entre partes de una misma obra, no se puede bailar, no se puede hablar, etc.). Este tipo de música está fuertemente arraigado en la idea romántica y elitista del arte, y de su consumo, por consiguiente, se considera que eleva el nivel cultural.

Independientemente del género musical del que se trate (hip-hop, clásica, rock, pop, étnica, electrónica, jazz, reggae, metal, etc.), ningún tipo de música llega a los oyentes desprovista de connotaciones ideológicas, sociales, estéticas y culturales. "La música tiene un gran poder epistémico: marca contextos, épocas, culturas, generaciones, clase, etnicidad, etc. (entendida en términos de los códigos culturales

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

de su contexto)" (Martí, 2013)¹¹.

En relación a la identidad, es necesario entender el rol que juega la música en este proceso. Si entendemos la música como uno de los elementos o productos de la sociedad que se utilizan (interpretan, difunden, comparten) de una forma u otra para apoyar una imagen o constructo identitario y, al mismo tiempo, somos capaces de ver qué procesos y mecanismos se ponen en práctica para conseguirlo, podremos entender qué factores intervienen en la conformación de lo que podríamos llamar "etnicidades musicales".

Tanto a nivel individual como colectivo, los procesos de construcción de la identidad son de carácter relacional, estableciéndose así límites y fronteras entre ámbitos determinados. Teniendo en cuenta que toda construcción de identidad implica la reproducción social de diferencias clasificatorias entre categorías de personas (Eriksen, 1991: 264), podemos asegurar también que "la identidad conlleva una dimensión política indisociable" (Arfuch, 2002: 40), ya que es un mecanismo de organización grupal y social que el individuo pone en juego para adscribirse a un grupo, es decir, sentirse perteneciente a él y, al mismo tiempo, diferenciarse del 'otro'.

Los indicadores que nos pueden ayudar a perfilar esos límites de distinción pueden ser "señales o signos claros y manifiestos – los rasgos diacríticos que la gente busca y exhibe para mostrar su identidad (ropa, idioma, hogar, estilo de vida)", u "orientaciones de valores básicos: los estándares de moralidad y excelencia por los que las representaciones de esa identidad son juzgadas" (Barth, 1969: 14).

En relación a la construcción de identidades, cabe tener en cuenta también que, tanto su dimensión colectiva como, en definitiva, el concepto de "grupo", son categorías que deben ser problematizadas y no considerarse como *formas dadas*. Eriksen afirma que los grupos existen sólo desde un punto de vista, mientras que

¹¹ Seminario "Música i Identitat" celebrado en el entorno de las VI Jornadas de Musicología los días 18 a 20 de abril de 2013.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

desde otro pueden desvanecerse, y que las minorías tienden a asumirse de forma tácita (Eriksen, 2007: 1060). También Brubaker señala la necesidad de analizar contextos en los que las identidades se manifiestan a través de la etnicidad, la nacionalidad y otras expresiones colectivas, sin tomar estas taxonomías como entidades o grupos substanciales, sino como "categorías prácticas, idiomas culturales, esquemas cognitivos, marcos discursivos, rutinas organizacionales, formas institucionales, proyectos políticos y eventos contingentes" (Brubaker, 2002: 167).

En este *juego* de construcción identitaria, la música funcionaría como 'signo distintivo' (Bourdieu, 2006: 477). Las prácticas musicales, junto con el gusto y los hábitos de consumo de las mismas, actúan como definidores y generadores de identidad y, por consiguiente, también entrarán a formar parte de los parámetros identitarios que pugnan por afiliarse o diferenciarse respecto al resto. Como otros productos culturales, cuya consideración social se construye en torno a su valor artístico, la música participa en la demarcación identitaria como generadora de gustos y etiquetas de posición social. A través del consumo de la misma (de los diferentes estilos, en cada contexto), el individuo o colectivo se identifica con una parte o con la totalidad del universo simbólico y semántico del objeto musical.

Es, en definitiva, cuando la conciencia de identidad necesita de contenidos específicos para justificar la *realidad* del constructo social referencial, que se manifiesta en determinadas producciones culturales, como, por ejemplo, la música (Martí, 2000: 120).

Cosmovisiones, estructuras sociales y sistemas ontológicos subyacentes en el fenómeno musical

En el marco de la tesis doctoral, estoy llevando a cabo una investigación etnográfica respecto a los roles de los diferentes géneros y estilos musicales en Rumanía, con especial atención a sus dimensiones identitarias. Uno de los objetivos

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

principales de este trabajo es entender de qué manera la música interviene en la configuración de las identidades en el contexto rumano y, más concretamente, cómo ésta ha sido utilizada a lo largo de las diferentes etapas históricas del país para dar apoyo a las ideologías existentes.

Para dar respuesta a estas cuestiones, he realizado un estudio previo de la historia socio-política del país, las dinámicas de producción cultural, las cosmovisiones y mitologías en torno al origen y las características del pensamiento nacionalista rumano, entre otras cuestiones. También se han llevado a cabo visitas exploratorias al país con el objetivo de preparar una estancia de mayor duración que permita observar las dinámicas de la vida cotidiana y delimitar un área geográfica de estudio abaricable.

Características del contexto rumano

En la Rumanía actual, dependiendo de la región, existen minorías étnicas vinculadas a diversos orígenes. La mayoría de la población pertenece a la etnia rumana, seguida de un alto porcentaje de húngaros (localizados mayoritariamente en la zona de Transilvania) y de gitanos o *roma*. También incluye, en menor proporción, ucranianos, rusos, alemanes, búlgaros, turcos, italianos y serbios (Cosma, Sirli, Radulescu, Giurchescu, 2010; Marcu, 2005).

Por tanto, Rumanía es un mosaico de diferentes substratos culturales y grupos étnicos. En algunas áreas quizás podríamos hablar de sociedad 'multiétnica', en el sentido de la convivencia, en una misma área geográfica, de varios grupos de orígenes y creencias distintas (Barth, 1969; Hannerz, 1992).

Las fronteras regionales, las cuales se trazaron siguiendo la línea de Los Cárpatos, fueron determinadas por potencias políticas externas. Desde el siglo XVIII, los Imperios Ruso y Austro-húngaro, con ocasionales incursiones de Alemania y Polonia, pugnaron por encontrar en Los Cárpatos una barrera natural que dividiera la Europa Central y la del Este (Bohlman, 2004: 125).

A principios del siglo XX, en el año 1918, Rumanía se constituye como país

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

independiente a raíz de la anexión de Transilvania, cuyo dominio había estado bajo el mandato de la corona húngara. La unificación comportará la puesta en marcha de un proceso de construcción ideológica de los miembros del nuevo estado-nación. Este proceso se caracteriza por la invención de una historia oficial nacional y de sus correspondientes "tradiciones" (Hall, 1996; Hobsbawn 1991):

Una de las particularidades del contexto rumano es la diversidad en el substrato cultural existente entre las tres regiones principales que conforman hoy en día el país: Transilvania, Moldavia y Valaquia. De Transilvania, al noroeste del país, se dice, por ejemplo, que su cultura (incluyendo la música tradicional, folklórica y popular) es mucho más *occidentalizada* que la de las otras dos regiones (Broughton, 1999b).

Las diversas influencias que las regiones principales de Rumanía experimentaron a lo largo de la historia del país han determinado sustancialmente la producción de sus objetos culturales, entre ellos la música. Tanto las características formales y estéticas del objeto sonoro en sí, como el universo simbólico vinculado al mismo, son esencialmente diferentes dependiendo de si situamos nuestro foco de trabajo en Moldavia (de influencia cultural principalmente soviética), en Valaquia (cuya influencia cultural acarrea elementos tanto turcos como soviéticos) o en Transilvania que, como hemos dicho antes, se caracteriza por una influencia más 'occidental' o 'centro-europea'.

Además, en Rumanía, confluyen diversos ejes que son fundamentales para la construcción de las identidades: la adscripción étnica y/o nacional, la práctica del rito religioso y la clase social (muy vinculada a si el desarrollo de la vida cotidiana es en el ámbito rural o en el urbano). En una inmensa mayoría de los casos, la dimensión religiosa de la identidad está íntimamente relacionada con una adscripción étnica muy específica. Estaríamos ante un contexto en el que, de forma alternante y según la conveniencia, el nacionalismo y la etnicidad se solaparían hasta llegar a entenderse como identidades iguales en tipología pero diferentes en "grado" (Eriksen, 1991: 264).

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Asimismo, las diversas opciones de identificación que se dan en el contexto rumano (etnia, clase, religión, nación), generan lo que también Eriksen llama *sistema de oposiciones segmentarias*, es decir, la identificación respecto a categorías que se excluyen entre sí. Por ejemplo: "soy rumano, entonces soy ortodoxo y no católico, puesto que no soy húngaro". Esto conlleva diversas maneras y niveles de "estar fuera de" o "dentro de" (Eriksen, 1991: 268). Sin embargo, encontramos también adscripciones múltiples o sumatorias como, por ejemplo, "soy Csango, de ascendencia húngara, pero me considero rumano y también católico"¹². Es interesante destacar que, entre los cristianos ortodoxos, los rumanos son los únicos latinos. No obstante, la lengua de la iglesia fue el eslavo hasta que en 1863 se instauró el rumano como lengua oficial.

Otro gran acontecimiento político que es indispensable abordar para comprender el pensamiento y la realidad actual de Rumanía es el periodo Socialista (1946-1989). Durante esta etapa, el Partido Comunista ejerció una política represiva contra las organizaciones religiosas, al mismo tiempo que reconstruyó la idea de nación en base a la unidad económica y geográfica¹³ (Harris & Norton, 2002: 4; Marcu, 2010). Una reinvenición nacionalista de este tipo conlleva la génesis y exaltación de un sentimiento de solidaridad y fraternidad, sustentado en una 'religiosidad civil' común (Smith, 1986: 136), formada a partir de mitos, memorias y símbolos¹⁴.

Junto con muchos otros elementos de la cultura como, por ejemplo, el vestuario, la literatura y otras ramas artísticas, la música funcionó como símbolo durante el período comunista, siendo transformada y reelaborada según los cánones estéticos y filosóficos que predominaban en la conciencia común. Mediante, por ejemplo, los

¹² En Rumanía el rito oficial es el rumano ortodoxo mientras que el rito católico lo practican las comunidades de origen húngaro asentadas en Transilvania y en diversas áreas de Moldavia. Los gitanos o *roma* siguen principalmente el rito evangélico.

¹³ A diferencia de la idea de nación que había funcionado hasta el momento, esta es, la de unidad lingüística y cultural.

¹⁴ Son ilustrativos los trabajos de Eric Hobsbawm (1991) junto con Terence Ranger (1992) en esta área.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

*Cintarea Romaniei*¹⁵, el estado seleccionó, construyó y diseminó esos símbolos que estaban destinados a construir una imagen idílica y romantizada del país (Oancea, 2007; Cosma, Sirli, Radulescu, Giurchescu, 2010; Beissinger, 2005). Otro ejemplo es el caso de las danzas del *călușerul*¹⁶.

De todo este proceso centrado en la reinención de la nación rumana, una de las principales consecuencias fue la del destierro total de cualquier manifestación musical que pudiera contradecir los supuestos orígenes puros de la "música rumana", como es el caso de la música gitana o *muzică orientală* y la de otras minorías étnicas como los *Csangos* o los *Szekely*. La censura que se impuso sobre este tipo de música durante el Régimen Comunista y la posterior marginalización, han contribuido a la pervivencia de ciertos estigmas sociales sobre las connotaciones étnicas de estas músicas. En este contexto, por tanto, nos estamos refiriendo a un gran 'valor étnico' de la música (Martí, 2000: 122).

La dimensión étnica del contexto de estudio

En este contexto de diversidad cultural y proyecto nacional, la etnicidad es una cuestión clave entendida como categoría de adscripción que clasifica a la persona en términos de su identidad básica, la más general, presuntamente determinada por su origen (Barth, 1969). Los actores usan identidades étnicas para categorizarse a sí mismos y a los otros con propósitos de interacción; formando *grupos étnicos*, en el sentido organizacional.

Como contrapartida al sentimiento nacionalista de principios del siglo XX, la etnicidad tuvo sentido en contextos en los que existiera una alta concentración, en una misma región, de diferencias culturales, lingüísticas y religiosas. Los parámetros étnicos que podemos identificar en la trama social de Rumanía se conforman a través de lógicas de diferenciación que pasan por reforzar el vínculo

¹⁵ Traducción literal: 'canción a Rumanía'. Circuito de competiciones y festivales de música folklórica, a nivel estatal, creados por Nicolae Ceaușescu.

¹⁶ Para más información, consultar el artículo de Anca Giurchescu (1992).

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

con la cultura de procedencia a la cual se adscriben en un contexto u otro. Son, por ejemplo, las relaciones entre los individuos Csangos, sus acciones, sus procesos de socialización, los que mantienen la idea de *grupo étnico* como entidad diferente al resto. Es una cuestión de percepción de fronteras, una frontera desde el interior, mantenida por los procesos de socialización, y una frontera desde el exterior, establecida por procesos de relación intergrupar (Isajiw, 1974: 122).

Los límites étnicos definen y mantienen identidades sociales que sólo pueden existir en un contexto de oposición e interrelación (Chapman, McDonald y Tonkin, 1989: 17). Sin embargo, insistimos en la idea de que son las acciones, aquello que se hace en colectividad, lo que refuerza la percepción de conjunto y no el hecho esencialista del grupo en sí mismo. La etnicidad es un sentimiento identitario que se arraiga en aquellas características del individuo, las cuales se consideran inmutables e innatas; por tanto, es frecuente ver cómo su justificación y análisis da por sentada la unidad esencial del grupo sin tener en cuenta que se trata de una categoría de clasificación y, como tal, asienta sus criterios en mecanismos y lógicas culturales (Brubaker, 2002: 10).

En el contexto rumano, se dan también numerosas situaciones en las que las relaciones del tipo "minoría-mayoría" rigen y conforman los discursos identitarios. En estos casos, es importante incluir tanto a la mayoría como a la minoría en el diseño de la investigación y desarticular cualquier perspectiva monolítica en torno a las características culturales y sociales de la minoría en cuestión (Eriksen, 2007).

En el caso de Rumanía y, más concretamente, en la región de Moldavia (al nordeste del país)¹⁷, es indispensable tener en cuenta las siguientes características para la comprensión del fenómeno musical:

- a) La historia socio-política de la región.
- b) Las particularidades lingüísticas de la lengua rumana, de las influencias que pueda tener del ruso y de las lenguas eslavas.

¹⁷ Será en esta región en donde llevaré a cabo una investigación etnográfica de carácter exhaustivo.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

- c) La práctica de ritos religiosos.
- d) La diversidad étnica.
- e) La situación económica y productiva de la región respecto a las demás áreas del país.

Toda esta información nos va a permitir analizar los elementos presentes en cualquier tipo de actividad musical como, por ejemplo, el idioma en que se canta, la temática o narrativa, las características rítmico-melódicas, la tímbrica instrumental, la coreografía o gestualidad de la puesta en escena, el vestuario, etc. La forma de estos elementos dependerá de variables culturales que tienen que ver, casi en su mayoría, con cuestiones de valor étnico.

La investigación antropológica de la música en Rumanía

Hace algunos meses, en Bucarest, pude realizar una entrevista al responsable de *Radio Romania International - Spania*, sección de la radio pública del país¹⁸. Hablamos de música y de cómo seleccionaban los géneros y estilos que debían aparecer en la sintonía radiofónica. Los métodos de selección que me explicó el entrevistado se fundamentaban en cuestiones de audiencia y éxito comercial, principalmente. Cuando le pregunté si había algún tipo de música que no considerara pertinente emitir en antena, dijo sin dudar que nunca escogería el *manele*¹⁹ o cualquier música vinculada con la etnia gitana.

Al preguntarle el porqué, me explicó que era un tipo de música considerada de "baja calidad", que "no representaba la imagen musical de la cultura rumana" y que estaba vinculada a un "estrato de la sociedad de muy bajo nivel cultural y con un alto índice de pobreza". Para concluir, me dijo que los rumanos no querían que esa

¹⁸ La entrevista tuvo lugar el día 22 de julio de 2013.

¹⁹ El *Manele* es un género musical interpretado por gitanos rumanos o *roma*, el cual mezcla elementos de la música gitana con elementos de pop y música electrónica. Está creada con finalidad lúdico-festiva, para ser bailada en salas y discotecas.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

imagen sonora se proyectara internacionalmente y representara a toda Rumanía y que, debido a eso, se vetaba ese tipo de música en los canales mediáticos públicos.

Tras esta explicación, él mismo confesó que frecuentemente consumía ese tipo de música a título individual, cuando estaba en casa y cuando asistía a fiestas con sus amigos. Reconoció que es un tipo de música que "anima mucho el ambiente y que es muy divertida" y que tiene un éxito y repercusión mediática impresionantes. Yo contenía mis ganas de confesar que, cuando escuché *manele* por primera vez, me pareció exactamente igual que cualquier canción tradicional rumana. A pesar de ser músico, por aquel entonces no conocía los códigos del lenguaje musical rumano y para mí todo sonaba igual de ajeno a mi cultura.

Al mostrar mi sorpresa ante la evidente contradicción entre los discursos de mi interlocutor, una compañera suya se apresuró a afirmar que a ella también le parecía una música muy divertida y alegre para bailar en situaciones de fiesta, con los amigos. "Es como muy oriental y muy exótica", dijo.

Este ejemplo puede servir para ilustrar en qué medida se superponen los discursos identitarios en base a un objeto musical concreto. Construidas como juicios de valor, fundamentadas en el gusto, afirmaciones de este tipo se asientan en concepciones culturales determinadas históricamente y que, a su vez, mantienen muy vigentes las fronteras culturales que delimitan a un colectivo étnico, en este caso, el *roma*.

A partir de las diversas entrevistas que he ido realizando y de una progresiva inmersión en el campo de estudio, he podido entrenar mi percepción para poder entender los códigos musicales que permiten el juego de asociaciones que se genera con el fin de sustentar este tipo de construcciones ideológicas. Las "sonoridades orientales", los "ritmos exóticos", los instrumentos de origen turco, la técnica de canto y de interpretación instrumental, el vestuario y los rasgos fenotípicos, contribuyen a demarcar el grupo étnico *roma* a través de su manera de expresarse en lo musical.

No es necesario, como dije en apartados anteriores, que todos los individuos de la

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

sociedad rumana entiendan los elementos técnicos musicales que hacen que el producto sonoro del *manele* sea diferente del de cualquier otro tipo de música. Simplemente, se comparten los códigos de un sistema simbólico construido y mantenido en base a su estética sonora y es respecto al “cómo suena” y no al “qué suena” que se establecen las demarcaciones étnicas.

Mi formación musical me permite acceder a la comprensión del sistema de clasificación que el músico *roma* pone en práctica para ordenar los sonidos, ya que tras éste se hallan las lógicas que dan sentido a esa clasificación. Al mismo tiempo, entender qué relación estructural pueden tener algunos elementos de su lenguaje musical con su sistema de conceptualización de la música.

Cada música (en ámbitos culturales diferentes) responde a un proceso de ordenación y clasificación de sonidos la cual se realiza en función de unos patrones culturales y concepciones de la realidad muy diversos. Por eso, es importante no tomar una composición musical como inmutable y monolítica. Como hemos dicho, el proceso de comprensión de los discursos asociados a un producto musical (como es el caso del ejemplo que he mostrado al principio de este apartado) debería pasar por la comprensión de los elementos propios del lenguaje musical concreto y por los sistemas de clasificación y estructuración de los mismos.

Propuesta metodológica e investigación futura

El principal objetivo de este artículo es contribuir a establecer unas bases conceptuales, técnicas y metodológicas para la investigación de la música como artefacto cultural. Como en toda investigación, el diseño y la formulación adecuada de las preguntas iniciales es fundamental para la generación de conocimiento válido y contrastado.

En el caso que se ha planteado, el del estudio del rol identitario de la práctica musical en el contexto de la Rumanía Post-socialista, la gran mayoría de los interrogantes de la investigación ponen su énfasis en la construcción de discursos

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

identitarios en torno a cualidades estéticas y estructuras sonoras del propio objeto musical. Por tanto, ha sido necesario plantear de qué forma aparecen relacionados dichos elementos estructurales de la música y las posturas identitarias que se adoptan respecto a los mismos.

De este modo, algunas de las hipótesis generales que plantearíamos para esta investigación son:

- Los discursos que justifican las lógicas de una/s identidad/es, en relación a un fenómeno musical concreto, construyen sus argumentos en base a elementos de la propia estructura musical y del contexto de su práctica.
- La estructura, la forma y la estética sonora de cada *objeto audible* (tema, canción, composición, obra, etc.), responden a procesos de codificación y tecnificación sobre la jerarquización del sonido y, por tanto, conllevan implícitas las lógicas culturales de la sistematización subyacente.

Por lo que respecta a las hipótesis del contexto específico de la investigación, las más relevantes hasta el momento serían:

- En Rumanía, los géneros musicales locales que integran elementos de la música folklórica (*manele*, *muzică populară*, etno-dance, etc.) reciben una atención mediática muy importante, hecho que refleja la relevancia cultural e identitaria de este fenómeno en el país.
- Los géneros folklórico, popular y tradicional acarrear, en Rumanía, discursos relacionados con la identidad nacional, la romantización de la ruralidad, la mitología del origen y la representación étnica como diversidad dentro de la unidad.
- Desde el cambio de sistema político, Rumanía ha entrado en un proceso de inmersión capitalista, proyección internacional y democratización cultural que ha conllevado, a nivel de consumo y producción musical, una adecuación de estilos y elementos antes considerados foráneos o “no propios” y, por tanto, desacreditados institucionalmente.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

- La democratización y difusión de multitud de géneros y estilos musicales en Rumanía, ya sean locales o extranjeros, conlleva la toma de contacto entre los respectivos discursos identitarios. Esto, a su vez, provoca un proceso de demarcación aún más agudo de los elementos adscritos a una y otra cultura musical.

Para dar respuesta a estas cuestiones, se ha llevado a cabo la clasificación de aquellos elementos que son determinantes para que un género o estilo musical sea entendido como representativo de una etnicidad concreta. Dentro de esta clasificación habría dos grupos:

- a) Elementos propios del contexto y de la puesta en escena como, por ejemplo, el contenido temático, el idioma, el atuendo de los músicos, la coreografía y la gestualidad, el canal de difusión y/o transmisión de la misma, quién la canta/baila/escucha, etc.
- b) Elementos estructurales del lenguaje musical como la forma de la composición, la línea melódica, el ritmo, la retórica musical, la relación rítmico-melódica con el texto, los instrumentos utilizados y su rol, etc.

Tras la distinción de todos estos elementos que se integran en el fenómeno musical, se ha procedido al diseño de una entrevista en la que, a partir de la audición de ejemplos musicales de estilos diversos, se pide al/la informante que explique qué significado le aporta la audición de dichos ejemplos y, de manera guiada, que argumente la relación entre estos y los discursos asociados.

La selección de los fragmentos que se van a proponer en las entrevistas intentan ser representación de la diversidad musical y étnica presente en la región de Moldavia, en particular, y en toda Rumanía, en general. Se han seleccionado ejemplos de música tradicional folklórica, música popular, *manele*, etno-dance, hip-hop, rock y música religiosa de tradición ortodoxa rumana²⁰.

²⁰ **Tradicional folklórica:** Mioara Velicu http://www.youtube.com/watch?v=24O_1OJvJ9o,

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

De la interrelación entre las estructuras musicales señaladas por los informantes, analizadas según los recursos técnicos de la investigadora, y los discursos identitarios a los que éstas aparecen vinculadas en sus narraciones, se espera extraer la pauta formal mediante la que se generan otros *modelos étnicos* de representación musical. Como procedimiento o metodología principal, se utilizará el análisis musical de los componentes determinantes que pueden ser, en cada caso: escalas, relaciones interválicas, timbres, células rítmicas, etc., los cuales aparecen adscritos de forma más frecuente a contextos identitarios concretos como el étnico (población húngara, gitana, búlgara, serbia, etc.) o el político (nacionalista, de clase, de nivel cultural, de origen, etc.).

De argumentaciones como "...esta sonoridad es típica de las canciones de influencia húngara..." o "...este ritmo siempre lo ves en música de origen turco..."²¹, se pretende extraer la estructura formal, es decir, a qué tonos, a qué melodías, a qué intervalos, a qué registros se refieren, para poder así establecer una comparativa respecto a las definiciones de otros géneros musicales y comprobar cuán exclusivas o no son esas estructuras para cada representación de identidad concreta en el contexto moldavo-rumano.

Vasile Barani <http://www.youtube.com/watch?v=H8uSH4L807M>;

música popular: Irina Loghin <http://www.youtube.com/watch?v=Ego51sxnsw>,

Benone Sinulescu <http://www.youtube.com/watch?v=4usPaItPDeM>;

manele: Costi Ioniță <http://www.youtube.com/watch?v=qo6RtEcmdwY&feature=related>,

Adrian Minune <http://www.youtube.com/watch?v=1BntAHN76HM&feature=related>;

etno-dance: Puiu Codreanu <http://www.youtube.com/watch?v=D8rVSj0cJ7o>,

Ro-mania <http://www.youtube.com/watch?v=pzl8SnWuNGI&feature=related>;

hip-hop: Parazitii <http://www.youtube.com/watch?v=HfyqBMc7PN8>,

Bug Mafia <http://www.youtube.com/watch?v=es2CBIv8Y0&feature=related>;

rock: Phoenix <http://www.youtube.com/watch?v=7G2FLu33aj0>,

Tapinari <http://www.youtube.com/watch?v=9kKff35qjnl> y

música religiosa: <http://www.youtube.com/watch?v=I9vD--52d6s&feature=related>

²¹ Entrevistas realizadas durante el año 2012.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Las herramientas que se pretende aplicar en la parte del análisis musical responden, principalmente, a la categorización y sistematización propias de la teoría analítica y compositiva de la tradición etnomusicológica occidental. Estas categorías o ítems de clasificación de los elementos sonoros se combinarán también con las categorías *nativas* de análisis musical, con la finalidad de demostrar las lógicas propias del sistema conceptual rumano y, sobretodo, para subrayar las similitudes y diferencias entre ambos sistemas analíticos.

En ningún caso se tratará de imponer un sistema por encima de otro, dado que la razón principal de establecer la comparativa no es la de validar los procesos de análisis de las estructuras musicales sino la de extraer las pautas de conceptualización de dichas estructuras y poder relacionarlas con los discursos identitarios construidos.

Tampoco se espera establecer correspondencias estancas entre estructuras y discursos, sino evidenciar la diversidad de justificaciones detectadas en las narrativas de los individuos y colectivos de diferentes procedencias culturales de Rumanía, las cuales se argumentan para defender la afiliación de uno o varios elementos musicales respecto a una u otra identidad.

En definitiva, nos va a ser posible identificar aquellos elementos musicales que concentran y condensan el valor étnico por el cual se clasifica un género, estilo o tema musical en referencia a un entorno identitario concreto. Asimismo, también nos será posible deducir las lógicas y mecanismos utilizados para diferenciar, demarcar, limitar e, incluso, transformar las connotaciones étnicas construidas en torno a una música determinada.

Bibliografía

Agawu, V. Kofi. (1991). *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.

Arfuch, Leonor. (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires:

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Prometeo.

Ayats, Jaume. (1994). "El ritme G.S. 1212: un cas notable de giusto sil·làbic en les cançons baladístiques de la comarca d'Osona" en *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional*, Reus, setembre 1990, edició de Salvador Rebés. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p.93-109.

Barth, Fredrik. (1994) [1969]. "Introduction" en Barth, Fredrik (ed.) *Ethnic groups and boundaries. The social organization of cultural difference*. Oslo: Pensumtjeneste.

Beissinger, Margaret H. (2005). "Romani (Gypsy) music-making at weddings in Post-Communist Romania: political transitions and cultural adaptations" en *Folklorica. Journal of the Slavic and east European folklore association*. Spring, 2005, X, nº1. pp. 39-51.

Blénesi, Éva. (2002). "Processes of formation of Roma identity in East Central Europe" en *Ethnic Identities in Dynamic Perspective*. Annual Meeting of the Gypsy Lore Society. Budapest: Gondolat/Roma Research Group, Ethnic and National Minority Studies Institute, Hungarian Academy of Sciences.

Bohlman, Philip V. (2004). *The Music of European Nationalism: cultural identity and modern history*. California: ABC-CLIO.

Bourdieu, Pierre (1996) [1987]. *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, Pierre. (2006). *La Distinción*. Buenos Aires: Taurus.

Broughton, Simon. (1999a). "Gypsy Music: Kings and queens of the road" en *World Music. Africa, Europe and the Middle East. The Rough Guide, vol. 1 of the New Edition. Part One. Europe*. London: Rough Guides, pp.146-158.

Broughton, Simon. (1999b). "Romania: taraf traditions" en *World Music. Africa, Europe and the Middle East. The Rough Guide, vol. 1 of the New Edition. Part One. Europe*. London: Rough Guides, pp. 237-247.

Brubaker, Rogers. (2002). "Ethnicity without groups" en *Selected Works*. Los

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Angeles: University of California.

Brubaker, Rogers. (2004). "Ethnicity, migration and statehood in Post-Cold War Europe" en *Selected Works*. Los Angeles: University of California.

Cámara de Landa, Enrique. (2004). *Etnomusicología*. Colección Música Hispana Textos. Manuales. Madrid: ICCMU. Chapman, M. K., Tonkin, E., & McDonald, M. (Eds.). (1989). *History and ethnicity*. Routledge.

Cook, Nicholas. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Música.

Cosma, Octavian; Sirli, Adriana; Radulescu, Speranta; Giurchescu, Anca. (2010). "Romania" en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consultado el 11 de Noviembre de 2013].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23736>

Cruces, Francisco. (1999). "Con mucha marcha. El concierto pop-rock como contexto de participación" en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm. 4, 1999. España: Sociedad de Etnomusicología.

Cruces, Francisco. (2002). "El sonido de la cultura" en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm. 6, junio, 2002. España: Sociedad de Etnomusicología.

Dahlhaus, Carl & Heinrich Eggebrecht, Hans (2012 [1985]). *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado.

Durkheim, Émile. (1968). *Les Formes É' le' mentaires de la vie religieuse*. Paris: Presses niversitaires de France.

Frith, Simon. (2002). "Música y vida cotidiana" en *Revista Guaragao (Revista Cultural Latinoamericana)* Año 6, Nº 15. Invierno. CECAL, Centro de Estudios y Cooperación para América Latina.

Giurchescu, Anca. (1992). "A comparative analysis between the "Căluș" of the Danube Plain and "Călușerul" of Transylvania (Romania)" en *Studia Musicologica*

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 34, Fasc. 1/2 (1992), pp. 31-44.

Giurchescu, Anca. (2001). "The power of dance an its social and political uses" en *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 33, pp. 109-121. International Council for Traditional Music.

Goodenough, W. H. (1971). *Language and Society*. Modular Publications.

Grindea, Miron y Samson, Jim. (2010) "Romania" en *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. [Consultado el 11 de Noviembre de 2013].
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5727>

Hall, Stuart. (1996). "The question of cultural identity" en Hall, Stuart and du Gay, Paul (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Hann, C. M. (2003). "Creeds, Cultures and the 'Witchery of Music'" en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, nº 2 (June 2003), pp. 223-239.

Hannerz, Ulf (1992). *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.

Harris, Rachel and Norton, Barley. (2002). "Ritual Music and Comunism" en *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 11, nº 1, pp. 1-8.

Hobsbawm, Eric. (1991). *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Mondadori.

Hobsbawm, Eric. (1992). "introduction: Inventing traditions" en Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. (1992). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hopkins, Pandora. (1977). "The Homology of Music and Myth: Views of Lévi-Strauss on Musical Structure" en *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 2 (May, 1977), pp. 247-261.

Hylland Eriksen, Thomas. (1991). "Ethnicity versus Nationalism" en *Journal of Peace Research*, vol. 28, nº 3 (Aug., 1991), pp. 263-278.

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Hylland Eriksen, Thomas. (2007). "Complexity in social and cultural integration: Some analytical dimensions" en *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 30 No. 6 November 2007 pp. 1055-1069.

Isajiw, W. W. (1974). "Definitions of ethnicity" en *Ethnicity*, vol. 1, Illinois: University of Chicago Press, pp. 111-124.

Kroier, Johann. (2012). "Music, global history and Postcoloniality" en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 43, No. 1 (JUNE 2012), pp. 139-186.

Levitin, Daniel J. (2006). *Tu cerebro y la música*. Barcelona: RBA.

Lévi-Strauss, Cláude. (1955). "The estructural study of myth" en *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, *Myth: A Symposium* (Oct. - Dec.,1955), pp. 428-444.

Mandache, Andrea. (2003). *Constructing Cultural Identities: Romanian popular music. Quebec (Canada)*. Concordia University. Tesis Doctoral.

Marcu, Silvia. (2005). *Rumanía territorio olvidado. Procesos de transición e integración 1989-2005*. Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Historia. 284 págs. Valladolid [ISBN 978-84-8448-343-4](https://doi.org/10.1017/S0022268905000000)

Marcu, Silvia. (2010). "20 años después. Nuevos valores en la sociedad civil de la Rumanía Post-comunista" en *Política y Sociedad*, vol.47, nº 3, pp. 219-238.

Martí, Josep. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

Mazzola, Guerino. (1997). "Semiotics of music" en *Semiotic aspects of Musicology*, art. 154, 21st May, pp. 1-110.

Oancea, Claudiu. (2007). *When forgers of steel become creators of art: tha national festival "Song to Romania", 1976-1989*. Central European University. History Department. Master of Arts. Budapest, Hungary.

Silverman, Carol. (1988). "Negotiating "gypsiness": Strategy in Context" en *The*

perifèria

Número 18 (2), Diciembre 2013

revistes.uab.cat/periferia

Journal of American Folklore, vol. 101, nº 401 (Jul.-Sep., 1988), pp261-275.

Smith, Anthony D. (1986). "The formation of nations" en *The ethnic origins of nations*. London: Blackwell, pp. 129-152.

Tagg, Philip. (2013 [1999]). "Introductory notes to the semiòtics of music" en *Music's Meanings. A modern Musicology for non-musos*. MMMSp (Mass Media Music Scholars' Press).

Tarasti, Eero. (2002) "Is music sign?", en *Signs of Music, A Guide to Musical Semiotics*, Alemania: Mouton de Gruyter, Alemania, pp. 1-25.

Turner, Victor. (1983). "Symbolic Studies" en *Annual Review of Anthropology*, Vol. 4. (1975), pp. 145-161.

Van de Port, Mattijs. (1999). "The articulation of soul: gypsy musicians and the Serbian other" en *Popular Music*, vol. 18, nº 3 (Oct., 1999), pp. 291-308.